BIBLIOTECA MORANO

VITTORIO SPINAZZOLA

L'Arte ed il Seicento in Napoli

(alla Certosa di S. Martino)

M. Iordonio

LETTERE ARTI SCIENZE

N° 6

Vito Morano - Editore - Napoli

DANESI. inc.

VITTORIO SPINAZZOLA

L'ARTE ED IL SEICENTO

IN NAPOLI

(alla Certosa di S. Martino)

NAPOLI

VITO MORANO, EDITORE

40, Via Roma, 40

1905

I. Fino al '300;

II. Il '600;

III. La pittura non napoletana del '600;

IV. La pittura napoletana del 600;

V. La scultura.

VI. APPENDICE. Rinnovazione della Certosa.

Della storia dell' arte nel mezzogiorno d' Italia, di quella di Napoli che ad essa così strettamente si lega e che, per tanta parte di storia, dovette, anzi, esserne il centro più importante, non sono ancor tracciate le linee principali, e, tanto meno, si son segnati i caratteri, le note essenziali, quelle per cui questa fu diversa da tutte le altre espressioni d' arte, nel mondo. Ha essa, attraverso i secoli, monumenti di arte? Ha essa, cioè, non opere che imitino o copino o mettano meccanicamente insieme elementi di arte estranea, ma opere sue, in cui elementi noti come parole note si uniscano in un insieme di arte nuova, espressione unica di una intuizione unica? È possibile seguire, dalle apparizioni della nuova arte nelle nostre catacombe, attraverso la prevalenza bizantina e il rosseggiante solco della meteora musulmana, oltre il bel Ducato napoletano e le vicende normanne e le Sveve, una traccia di arte che ci conduca sino all'apparire dei grandiosi monumenti toscani del 300 e del 400 ed alla fioritura della nostra grande arte nel seicento nostro? E, fermandosi ai due secoli in cui si elevarono le cattedrali e le chiese più maestose di Napoli e se ne cosparsero cappelle e crociere di grandiosi monumenti funerari, è possibile, in questa arte del 300 e del 400 napoletano, discernere se elementi nuovi, al contatto di questo mondo, gli artisti stranieri ne introdussero o se elementi proprii gli artisti napoletani che vi lavorarono portarono in essi? Vi fu una scuola patria, un giorno, che tutto amava attribuire ad artisti patrii. E, quando non se ne trovavano i nomi, non sembrò indegno crearli. Vi è una scuola non

patria, oggi, che tutto ama attribuire ad artisti stranieri, o non napoletani, insomma. È possibile, alla fine, ristabilitasi un po' della serenità necessaria soprattutto alla ricerca, e calmatasi la fregola d'andar rintracciando le somiglianze delle opere d'arte, di cui nessuna mai fu nè più facile nè più oziosa, vedere, nelle opere d'arte, di quei secoli, attribuite, un giorno, ai napoletani, attribuite oggi ai toscani, qual parte potettero avervi gli uni e quale gli altri, quando i documenti ci hanno rivelato che e gli uni e gli altri lavorarono ad essi?

Dopo un'arte tutta meridionale, fatta di tradizioni locali, di derivazioni artistiche vicine e lontane, di elementi diversi, insomma, nè tutti bene noti, nè tutti bene valutati ancora, dalla Toscana specialmente una corrente di arte, sempre rinnovantesi, è venuta e si è fatto strada in Napoli portata dagli stessi artisti onde emanava, in sui primi anni del 300. Vi fu Giotto stesso « inter familiares » di Re Roberto, e se ancora si vanno cercando le opere sue, non poche certo egli ne fece e non poca scuola dovette qui seguirlo. Nello stesso tempo Giovanni e Paccio, fiorentini, lavoravano in Santa Chiara al sepolcro sontuoso e solenne che ancora ne adorna il fondo, esempio tra i più grandiosi di scoltura sepolcrale, non in Napoli solo, ma in Italia. Paccio scolpiva, anche nel 1325, le colonne del chiostro di S. Martino, tutte forse scomparse, mentre Tino, senese, operava insieme con Gagliardo Primario napoletano la tomba della regina Maria in Donnaregina e, sempre insieme con un napoletano, Francesco de Vito, costruiva sul colle di S. Elmo la Certosa di S. Martino. Sorgeva, per opera di Andrea da Firenze, in fondo alla navata di S. Giovanni a Carbonara, il monumento di Ladislao e, in Donnaregina come da per tutto, schiere di artisti dipingevano intere pareti di affreschi ed altri incidevano per la real zecca ed altri operavano cose minori.

Più tardi, appaiono nella storia dell'arte in Napoli, i grandi nomi del Donatello, di Giuliano da S. Gallo, di Giuliano da Majano, dei Rossellino, del Sansovino, dell'Ammannasi e di cento altri. Il Donatello lascia qui la sua orma potente nel sepolcro di S. Angelo a Nido e lavorano con lui Michelozzo Michelozzi fiorentino e Pagno di Lapo Portigiani di Fiesole. I Donzello decorano il palazzo di Poggioreale per la regina Giovanna. Sorge, per opera di artisti lombardi e toscani l'arco di

Alfonso d' Aragona e Giuliano da Majano scolpisce la grande porta Capuana e Rossellino i bassorilievi di Monteoliveto e Sansivino e l'Ammannati il bel sepolcro del Sannazaro.

Ma, accanto a questo, che pel trecento e pel quattrocento, rappresenta il letto del gran fiume artistico che, partendo da Firenze, discese in queste contrade, assai importante sarebbe per noi seguire il rivo patrio nella grande corrente e segnarne il cammino e sapere qual parte gli artisti, gli operatori, i mormorari, i maestri del legno ebbèro nelle opere di cui Napoli si andò adornando. Maestro Gagliardo, ad esempio, operò con Tino al sepolcro della regina Marra in Donnaregina e Tommaso de Vivo napoletano alla certosa di S. Martino. Non è indifferente nè per l'arte nè per noi il sapere quello che l'uno e l'altro portarono di nuovo nell'arte di Tino, se qualcosa vi portarono di nuovo come non appar dubbio, o quel che il loro intervento segnò nell'opera d'arte, se alcun segno essi v' impressero, che non è possibile non sia. E questa è ricerca, oltre che di critica storica, di critica estetica, di esame estetico dell'opera d'arte. Nei lavori di S. Martino, oltre Tommaso de Vivo, lavorò con Tino Senese Mazzeo di Malotto anche di Napoli che diresse e soprassedette più immediatamente, lavori che, anzi, il primo ha, secondo i documenti del tempo, un compenso annuale maggiore di Tino, un terzo circa, ed ha sempre il passo sul senese architetto e può, come lui, scegliere gli operai e decidere delle spese da fare. Che traccia lasciò egli nell'opera che ne risultò? Nella costruzione del chiostro, l'artista Fauzago bergamasco continuò un' opera, che da un documento e da altri inizii, appare già intrapresa dai monaci certosini sotto la guida di un loro architetto, il napoletano Giov. Giacomo Conforto, autore della bella mole del campanile del Carmine. Qual parte gli si può o gli si deve fare nella mirabile opera, *alta quadrata eretta su bianche colonne polite,* che esercita tanto fascino, nel silenzio dell'alta Certosa?

Ma io non ho voluto che di sfuggita accennare a una questione, ad una ricerca, anzi, che tanto interessa la storia dell'arte in Napoli, poi che, alla Certosa di S. Martino, non è l'arte del trecento nè quella del quattrocento che bisogna cercare e, pei secoli seguenti, tutto vi è, tranne che pel chiostro, abbastanza chiaro e preciso. Qual costrutto, qual parola trarre utile

alla storia dell'arte da quel che resta del trecento che io, finalmente, ho rintracciato dall' antica costruzione di Tino e di De Vivo e di Marreo de Malotto? Gli archi acuti del pronao, poi tutto rifatto, e quello della porta, la grande volta a cordoni della navata, anche se più tardi in qualche parte rammodernata, le finestre acute, di cui restano appena le tracce nel lato nordico, con lo stemma dal leone rampante di Niccolò Acciajoli, una colonnina, forse di maestro Paccio, ed una croce ed un nome, ecco quanto resta della magnifica opera trecentesca. Ma, ciò interessa lo studioso assai più che il visitatore. La facciata col suo finestrone centrale, col suo frontone donde son spariti gli archetti, col suo pronao tutto rammodernato da Fanzago, ricorda appena le linee fondamentali di quell'epoca: sulla loggia, che copre il pronao, dovevano esser collocate, secondo il concetto del Fanzago, delle statue, ma esse non vi furon poste mai e se ne serba appena il ricordo nei documenti dei Certosini, che, ad incominciare dalla metà del cinquecento, intrapresero la trasformazione completa della Chiesa e del Chiostro, di tutta la parte monumentale, cioè, della loro Certosa.

Del *cinquecento*, infatti, è quasi tutto l' adattamento architettonico della chiesa, che, nella seconda metà di quel secolo, era quasi interamente compinto, se potè intraprendersene la decorazione pittorica e l' arredamento. Del *cinquecento* ne è dunque l' *architettura* dovuta all' architetto Giov. Antonio Dosio, e della fine di quel secolo la decorazione di quattro almeno delle cappelle laterali, dovute ad artisti carraresi. Gli elementi estranei ne sono visibili, come i medaglioni del Bottiglieri, ad esempio, della cappella di S. Ugo, quelli dell'altra cappella di S. Gennaro, orribili nella esecuzione sebbene perfettamente inquadrati nella decorazione. Le decorazioni marmoree degli altari sono, invece, di un cinquecento ricco, elegante e non lezioso. E della stessa arte sono i bellissimi *festoni* di frutta della cappella di S. Ugo e quelli più modesti della cappella di S. Giovanni Battista. Della fine del cinquecento sono le *belle tarsie della sacrestia*, opera di una ricchezza, di un lavoro di mosaico, di una fantasia singolarissime. E ad esse fanno da *cornici* intagli di un gusto sobrio e fine, certamente di diversa mano, ma egualmente eseguite in quel tempo, come i documenti, oltre che l'arte, dimostrano. Porte, cassettoni, spalliere, tutta questa mi-

rabile stanza è decorata di tali tarsie e dalla ricchezza di quegli intagli: e porte, e cassettoni fermano e chiudono ferrature di squisito lavoro ed a disegni bellissimi, ricche e fini come fasce di corali, o come borchie di cofanetti suntuosi, ed alcune di esse portano inciso: Arn:s ENRICUS DE UTRECH A. D. 1598, segnando l'anno in cui l'opera fu compiuta. Anche di quel periodo di tempo sono i ricchi *battenti* della chiesa, inosservati sino a me, e perchè non ricordati dal Tufari e perchè nascosti dietro una bianca porta messa loro innanzi. La maniera ne è grandiosa; ma sorprende soprattutto la purezza ed il sentimento delle figure, che tengono il centro di ciascun riquadro, un po' rigide e come di un artista d'un più intenso animo.

*
* *

Ma, così come essa è, la chiesa è oggi il più bel museo di arte del 600 italiano che esista nel mondo. Senza averla veduta non è possibile parlare di tutto quel secolo di arte, come non si potrebbe parlar del primo rinascimento italiano senza aver veduto Pisa o del 500 senza aver visitato Firenze e il Vaticano. Il 600 del Bernini ha troppo adombrato ogni altra manifestazione di arte di quel secolo, e dove non ha quella grandiosità regale, esso ci appare o pesante o vuoto o sopraccarico o scomposto. In generale è pochissimo noto, niente affatto studiato, leggerissimamente inteso, e dalla condanna complessiva e dal giudizio sommario è gran fatica se si salva qualche più grande artista o qualche grande monumento, gli uni e gli altri non ben conosciuti anch'essi, poco cercati dai visitatori, e dagli studiosi direi quasi evitati. La servitù, lo spagnolismo, il vuoto degli spiriti avrebbero prodotto questa arte fiacca, boriosa, vuota, che è ricchezza, come dice il Settembrini, non è bellezza. Ed è il giudizio dei più, fatto di frasi ormai viete e come inappellabili, nè vagliate, nè controllate in ciascun monumento, per ciascuna opera d'arte di questo secolo, che ne produsse assai più che molti altri uniti assieme. Il mal vezzo di raccoglier le note comuni dei secoli di arte, di far ricorso ai costumi e alla storia per darne le ragioni, di giudicar un periodo artistico con i criterii e la misura di un altro, ha qui più che mai sviata la critica dell'arte. In Roma, la grande produzione di Lorenzo

Bernini ha come tolto ogni voglia di cercarne altra. In Napoli, dove il 600 si trovò come a casa sua, la disgraziata ricchezza barocca di alcuni monumenti, i più visibili, ha allontanato gli studiosi dal considerarne i migliori e più riposti. Oltre a che è avvenuto un più singolare caso. I maggiori lavori del 600 hanno, il più delle volte, trasformate antiche chiese del 300, quando non pure anteriori, talvolta ricchissime e belle, talvolta brutte e modeste. Quelle sovrapposizioni appaiono oggi sacrileghe, e possono bene esser tali, in alcuni casi. Ma in altri nascondono mediocri opere di uno stile non nostro, non proprio di questa regione, non, anzi, proprio di artisti napoletani, nè sempre o di gran valore o di pura bellezza. La ricerca, le ricostruzioni lontane, le viete frasi di uno stile che ha in sè un maggior sentimento religioso e di un altro che ne ha meno o non ne ha alcuno, hanno fatto condannar sommariamente quegli aggiustamenti seicenteschi, spesso di una inarrivabile sapienza, più spesso di una originalità indiscutibile, sempre più nostri, più intimamente rispondenti alla nostra regione ed al nostro costume ed al nostro genio artistico. Non ci siam contentati di deplorare, nelle linee generali, che si sien mascherate antiche architetture, pel loro valore storico e per l'iniziale organismo, degne di esser così conservate; ma, nella forza di tal giudizio, non si è poi guardato alle sostituzioni così quali esse sono, talvolta per sè stesse magnifiche e magistrali, sempre non indegne di essere considerate. Che, anzi, si è oggi pervenuti a tale fatua critica dell'arte da consigliar che si distruggano aggiustamenti di regale magnificenza seicentesca tutta nostra, per far venir fuori qualche scalcinata parete o qualche pilone, simile a centomila altri, del trecento angioino.

Il seicento nostro risponde a un momento dello spirito nostro, risponde ad un bisogno che oltrepassa, anzi, un momento determinato dello spirito nostro, poi che ha ragioni profonde nella coscienza, nel carattere, nella forma che assume il sentimento religioso fra noi, in popoli di una razza che ha fondo greco, che ebbe per secoli coltura e costume greco, che ha mobilità e sentimento greco della plastica, che sente il bisogno del calore vivo nel suo vivo e luminoso cielo, che ama le libere e tumultuose espressioni dei gesti come della lingua, come del segno. Se noi vogliam pensare ad una espressione d' arte che più si

avvicini, che più manifesti l' anima meridionale, noi non penseremo certo alle nude cattedrali gotiche o a Santa Maria del Fiore o alla solenne maestà di S. Petronio. Il miracolo di S. Gennaro in S. Maria del Popolo o nel bel S. Giovanni è un non senso; e non è possibile immaginar le parenti di quel santo che gli sputino in faccia, come fanno in Napoli, e gli gridino contro tra i bei marmi bianchi del Duomo di Pisa.

Il seicento — e noi adoperiamo questa parola accettandone der un momento il significato corrente — portava in Napoli due elementi, anzi assai più elementi che ne eran l' espressione: la ricchezza degli ornati, onde i popoli del mezzogiorno, in genere, sentono il bisogno, e questi della Magna Grecia assai più che gli altri; la policromia che è una necessità della decorazione architettonica in questa colorazione straordinaria del cielo, del mare, delle cose; la larga grandiosità amplificante e sovrabbondante di cui ha bisogno la religione tutta plastica e materiata di magnificenza dei meridionali, la parola tutta immagini ed eccessiva, la vita tutta esteriore, appariscente, *grandezzosa*, come dicono con assai bella parola i Napoletani. L' arte greca, come la normanna, come la gotica, tutte, assunsero qui un tal carattere che non fu, dunque, dato alla regione, ma che da essa lo ricevettero. È notissima la grandiosità che nella Magna Grecia raggiunse l'architettura religiosa; ed ancora oggi ne fanno fede i potentissimi colonnati infranti di Pesto come di Metaponto, del Capo Lacinio, come di Selinunte; ed era tutta ricca di colori, com'è noto; e più grande e più vistosa di ornati e di colori che non fosse nella madre patria. È noto di qual ricchezza di ornati e colori e di figure si coprirono i vasi greci in questa arte locale della Lucania e delle Puglie, e quali colossali proporzioni raggiunsero, obbedendo allo stesso intimo ed eterno bisogno.

Nella chiesa del Museo di S. Martino, che è modello senza possibili paragoni del genere, tutto ciò è contenuto in tali nobili confini, e l'esuberante spirito dell'arte napoletana raggiunge un così armonico equilibrio d'insieme e di parti che ricchezza e bellezza sono in essa la stessa cosa. Le proporzioni non sono vastissime, le linee non sono torturate, i colori non sono stridenti, gli ornati non sono ingombranti, la ricchezza non è banale. Architettura, decorazione, arredamento sono organica-

mente uniti. Il cinquecento o per meglio dire la fine di quel secolo le ha dato la sua giustezza composta delle linee e delle sagome architettoniche; ma il seicento tutta la sua calda ricchezza ornamentale. Del *primo ventennio del seicento* sono infatti gli stalli della sala del Capitolo, dovuti ad un tal Bruschetta, ed alquanto inferiori per fattura, non per spirito, agl' intagli della sacrestia; e ad artisti del seicento, infine, se anche vi operarono nella fine del secolo precedente, si deve tutta l'altra opera di decorazione, di pittura e di scoltura che ora si ammira in quel monumento, sacro all' arte ed alla pace indisturbata delle sue creazioni. Belisario Corenzio, Lanfranco, il cavalier d'Arpino, Guido Reni, Caravaggio, Maratta, Ribera, sono nomi assai noti fra gli artisti del seicento, e tutti hanno qui opere vaste ed importanti. Ma pochi sanno che, per le epoche in cui qui operarono, per la emulazione onde furono animati, essi hanno lasciato in queste volte e su queste pareti le più belle e più felici opere loro. Si narra del cavalier d'Arpino, che tornato dopo assai tempo a veder queste sue opere della Certosa, dicesse che non pensava di aver mai potuto far cose così belle, e, in verità, egli, per la comparazione delle altre cose sue, diceva il vero. Del Ribera non si può dir di conoscerlo senza aver viste queste sue mirabili cose, e molti pure sentenziano di lui, senza averle cercate. Di Belisario Corenzio si può dir che pochi freschi egli abbia operati che valgano l'*Adultera* e assai più i *Miracoli* di S. Ugo, l'uno nella sala del Capitolo, gli altri nella cappella del Santo. Ma, accanto a questi ed accanto alle opere loro, per mille versi fra le più importanti che essi abbiano mai dipinte, altri nomi ed altre opere compaiono, ignote del tutto, che riempiono di stupore, e che vanno notate insieme con quelle altre dei grandi maestri, che formano, tutte insieme, in questa Certosa, una vera galleria d' arte del seicento, ed una, anche più rara, dell' arte del seicento in Napoli. Ippolito Borghese, Andrea Vaccaro, Massimo Stanzioni e Paolo Finoglia, ecco dei nomi più modesti, alcuno anche del tutto sconosciuto oltre questa cinta di mura. Ma la cui opera non è perciò meno notevole, o meno spirituale, o meno intensa, anche e tanto più se paragonata, in questa mostra perenne di arte, a quella dei maggiori o di maggior *rinomo*. Cercarli ed additarli, visitando la chiesa di S. Martino *supra Neapolim*, è un dovere per uno studioso, è un godimento pel visitatore.

*
* *

Le scuole, qui come altrove, nel 600, non è facile rintracciarle. Non si può parlare, qui come altrove, in quel secolo della più assoluta libertà artistica, se non di artisti. E gli uni, per le qualità del loro spirito e del loro pensiero, cercano e tendono alla maniera di Raffaello, ed altri a quella dei Caracci, o del Caravaggio, e non sempre nè in tutti i loro quadri sono anche chiare e ben definite queste loro tendenze. Noi possiamo dividerli in artisti che nacquero ed operarono fuori di Napoli, artisti che in Napoli ebbero il loro massimo sviluppo e trascorsero la maggior parte della loro vita, ed altri che qui nacquero o nei confini del suo regno ed ebbero in essa scuola e vita artistica. Dei primi è Simone Vouet, un francese che si educò in Roma e, salito in grande rinomanza, ebbe in patria ogni sorta di onori e ricchezze. Dipinse molto in Roma e moltissimo nella sua patria. Il quadro della chiesa di S. Martino, che ha la sua segnatura, *Simone Vouet Parisien pinxit Romae 1620*, è uno della sua età più vigorosa — fu dipinto in sui 38 anni —, e ne ha le qualità di grazia e di colore. Vi è evidente la maniera raffaellesca; ma il fare è un po' lezioso e privo di energia, deficienze che sono qui messe anche in maggior rilievo dalle pitture che lo circondano, di cui alcune, come le lunette del Finoglia, scure e rudi, ma energiche e severe. Gli *Heredi Pauli Caliari Veronensis* hanno nel coro una *Istituzione dell'Eucaristia*, interessante per la storia dell'arte, ma di scarso valore artistico. E così Carlo Maratta, un pittore di grido, un caposcuola, anzi, dell'arte romana, che ha, nella cappella di S. Giovanni Battista, il *S. Giovanni* dell'altar maggiore, di puro disegno, ma vuoto, liscio, senza colore, senza anima, insignificante. In quella stessa cappella, nelle lunette, Massimo Stanzioni ha dipinto la *Decollazione di S. Giovanni e Salome che ne porta la testa recisa ad Erode*. Non sono fra le migliori cose del maestro; ma che differenza di visione pittorica, di originalità di composizione, di sentimento e di grazia composta! La figura di Erode e quella dell'uomo ammantato della *Decollazione* sono concepite energicamente, e magistralmente disegnate e dipinte con un ri-

lievo che fa vivo contrasto con le figure piatte e convenzionali del maestro romano, tanto più noto di lui.

Ma opere di ben altro valore hanno in questa chiesa di S. Martino Giovanni Lanfranco, della scuòla dei Carracci; il cavalier d'Arpino che seguì la maniera di Raffaello, e sebbene napoletano visse la maggior parte della sua vita in Roma; Guido Reni, principe degli artisti del suo tempo, e Michelangelo da Caravaggio, un artista tutto personale che ebbe la gloria di avere fra gli alunni il Riberà, poi che egli dipinse nell'ultimo quarto del 500.

Si può dire del Lanfranco e del cav. D'Arpino che essi nulla hanno prodotto che superi questi freschi di S. Martino. Il Lanfranco è vissuto ed ha molto dipinto in Napoli, dove son di sua mano la cupola del Gesù Nuovo e molte opere nella chiesa dei SS. Apostoli, in S. Gennaro, in S. Chiara. Ne ha preso un fare largo, più libero, un po' trascurato, che unisce ad una certa armonia di linee e di colori propria del Correggio, che egli volle imitare, una spigliatezza, un ardimento negli scorci, un movimento nelle azioni, una certa rozzezza del contorno che par gli venga tutta da Napoli e dalla sua arte. La unità della composizione, nell'affresco della vôlta rappresentante Gesù che sale al cielo, è assai bene ottenuto, e così il rilievo delle figure sull' azzurro, che traspare dalle grandi luci aperte nel cielo, e nel quale si librano cori di angeli, patriarchi, profeti, e, sulla chiave dell' arco, il primo uomo in un magnifico scorcio. Ma è un artista vuoto, sebbene grandioso e largo, come mostra meglio la *Crocifissione* della lunetta del coro, una grande composizione, in cui non potrebbe esser maggiore nè la sapienza degli scorci nè l'energia del disegno. Qui il colore è un po' cinereo (l'affresco è anche danneggiato dall'umido), ma nella vôlta è brillantissimo e vivace. I frati lo accusarono di aver dipinto a secco, ma, in verità, i secoli e la fresca colorazione così ben conservata della grande pittura dànno piena ragione all'artista: non un intenso artista, ma che sapeva mirabilmente il fatto suo. In fondo, è proprio questa sicurezza dell'opera loro, questa maestria del disegno, questa padronanza assoluta del colore che forma il maggior pregio di questi maestri dell'arte dell'affresco. Il cav. D'Arpino è un mediocre pittore di quadri e S. Martino ne ha uno, sulla porta della sacrestia, che è una povera e vuota

cosa, una *Crocefissione*. Ma i varii compartimenti della vôlta in quel monumento di arte che è la sacrestia dei Certosini, i freschi con le storie dèl nuovo testamento, come i tondi con le Virtù, e i putti con i segnì della passione, sono un vero miracolo di gusto, di sobrietà e di armonia di mezzi pittorici. La freschezza del colore è pari alla purezza del disegno e alla grazia e perfezione degli scorci; l'invenzione è ricca ed originale; lo aggiustamento decorativo dei più felici nella sua straordinaria profusione di purissimo oro. Dagli scuri armadi ricoperti di mosaici in legno, alle pareti ornate, fra pilastrini dorati, di quadri, mediocri ma calmi, del Bisancioni (?), alle figure maschili ed energiche dei triangoli, agli spigoli dalla tinta gialletta con le allegorie feminili della sacra scrittura, alla corona di putti coi segni della Passione nuotanti in un vivo azzurro, ai quadri, piccoli e grandi, dell'antico testamento e della passione di Gesù, è un insieme di decorativo, dove tutti gli elementi di architettura e di colore, di concezione e di arte sono armonicamente fusi in una ricchezza che non è frastuono, in una ricchezza che è anche bellezza, ed è soprattutto amore e sentimento vivo policromatico della decorazione. In fondo, sull'arco, un altro artista che possiamo considerar come romano, Viviano Codagora, ha dipinto, evidentemente sotto la direzione di Massimo Stanzioni, una doppia scalinata che, salendo dai due lati dell'arco, finisce su di esso in un ripiano, che è la loggia di Pilato. È un miracolo di prospettiva, poi che quello artista non dipingeva altro, ma è anche un aggiustamento ed una idea genialmente trovata, poi che in quello spazio dell'arco nulla si desidera e il quadro è completo. Che cosa manca a queste pitture del cav. D'Arpino o che cosa esse hanno di troppo? Non è di ciò, nè in questo luogo che dobbiamo discorrerne. Egli non è un'anima profonda, e non ha la visione di una profonda bellezza, e non guarda al vero ed alla natura donde solo e sempre emana la vita, e il colore non è per lui l'espressione di interno affanno o di commozione interna. È un artista vuoto e sereno, che sa tutto il mestiere suo per felicità innata: e vede il colore e i suoi effetti, e sa il disegno e le forme delle cose, e l'uno e l'altro armonicamente compone per bene appresa sapienza di facile temperamento artistico. Queste qualità sono evidentissime in S. Martino; ma non altrettanto,

ad esempio, nella gran sala del Campidoglio, dove i grandiosi soggetti romani scovrono troppo la vacuità della sua anima, se bene anch' essi ne rivelino l' orgoglioso saper fare di cavaliere arpinate. Ma, al di sotto del grandissimo quadro del cavaliere, tra esso e la porta di entrata, vi è un capolavoro dell'arte, un gioiello che può passare inosservato fra tanta ricchezza, *Pietro che rinnega Gesù*, di Michelangelo da Caravaggio. In Dresda, questo rude, qnesto solitario, questo ribelle della pittura ha un quadro di maggiore effetto e assai più noto, nella real quadreria, i *Giocatori*. Ma la nobiltà del soggetto, il sentimento che egli ha voluto rendere ed ha reso nella testa magnifica del San Pietro, nella espressione straordinariamente profonda degli occhi suoi che mentiscono, fanno di questo quadro della Certosa uno dei maggiori capolavori ed un capolavoro di tutti i tempi. Quasi accanto, nella stanza vicina, è un suo contemporaneo, di altra terra ma cresciuto sotto le istesse influenze e nella visione degli stessi maestri, un altro seicentista, un altro spirito, un bolognese pieno di grazia, Guido Reni. La critica aprioristica ed esteriore ha trovato, come è suo costume, per lui ora lodi fuori misura, ora una ingiusta e sommaria condanna; ed oggi è la volta di questa. Ma, in simili momenti, il ricordo dell'*Aurora* di palazzo Rospigliosi, quando non della *Fortuna* del Campidoglio o del *S. Michele* dei Cappuccini e così via, dovrebbe ricondurre sulla giusta via. Fu il pittore della grazia, d' una composta bellezza che l'arte stessa gli aveva rivelata, non la vita, d'un colore che le altrui tavolozze gli avevan riccamente e felicemente insegnato, non la stessa natura. Ma fu pittore di questa grazia e di questa bellezza vivamente sentita. Non potette esser Correggio, ma Correggio gli aveva rivelato quanto poteva di sè, come, più che molti altri, mostra questo grandioso quadro della Certosa, nel quale l' imitazione della *Natività di Gesù* del Correggio è evidentissima, sebbene ne sia assai più ingombro di figure il piano. È un quadro rimasto incompleto e certe trascuratezze non volute danno maggior rilievo alle parti in luce e compinte. L' idea di far partire dal pargolo la luce, così come nel quadro del suo maestro, gli dà modo di illuminare or di faccia or di fianco i volti delle molte figure, e fra quelle che compaiono dalle ombre ve n' ha di dolce e

squisita grazia. È quanto egli poteva dare; ma era questa una così sincera dote della sua natura che, trasfusa nella sua vasta opera, piacque al mondo in cui visse e piace. Certo, la sua vicinanza, in questo coro di S. Martino, a un colosso dell' arte napoletana, avvia lo spirito del riguardante a considerazioni di altro genere. Ma non è di ciò che l' esame critico si sia finora occupato, e se esso è ingiusto col Reni è addirittura cieco con l'arte nostra.

*
* *

La scuola napoletana — diciamo pure così quando amerei meglio dire semplicemente *i napoletani* — è rappresentata in San Martino dal Borghese, dal Caracciolo, dal Siciliano, dal Corenzio, da Micco Spadaro, dai Vaccaro, dal Finoglia, dal Ribera, dallo Stanziani, da Luca Giordano, dal De Matteis, dal De Mura. Non guardiamo alla patria, essi sono napoletani e, vivendo in Napoli, e, respirando quest'aria e guardando questo cielo, chi ha seguito una, chi un' altra maniera conforme al genio personale. Belisario Corenzio, un greco di origine, un violento, come si sa, nella vita, ha dipinto molto in S. Martino e vi ha, forse, le migliori sue cose, la vôlta della sala del Capitolo con l'affresco dell'*Adultera*, gli affreschi della cappella di S. Gennaro e quelli, notevolissimi, della cappella di S. Ugo, per disgrazia molto danneggiati. Non è uno spirito originale, ed è men composto e grazioso del cav. D'Arpino; ma ha una maggiore energia di disegno, un maggiore studio del vero, un contatto più immediato con la natura, che svela però anche più chiaramente la maniera in molta e più gran parte della sua pittura. Nel quadro di mezzo della sala del Capitolo, *Gesù che caccia i profanatori dal tempio*, in alcune parti dell' affresco dell'*Adultera*, in molte degli affreschi di *S. Ugo*, questo studio del vero, questo più sostanziale contenuto è visibile, ma non così costante che se ne illumini tutta la sua pittura. La sua composizione è, però, macchinosa, il colore vivo, la sicurezza del dipingere grande e la ricerca dell'effetto pittorico è, come nell'affresco della *Canonizzazione di S. Ugo*, molto genialmente ottenuto. Tintoretto non era passato invano nella sua vita d'arti-

sta, gli ardimenti caravaggeschi vi avevan lasciato anche essi una traccia, e i napoletani dipingevano ormai di lor sicura maniera. Per breve tempo ed in modesta misura anche Raffaello aveva qui trovato i suoi seguaci, Andrea Sabbatini da Salerno e, fra i minori, Ippolito Borghese. Ma il Sabbatini ha una sua personale maniera tutta contrasti e tutta vita che appena in qualche opera lascia vedere l' influenza raffaellesca (il Melani adduce non a proposito le pitture del Museo Nazionale), e Ippolito Borghese resta quasi isolato e trascurato, mentre è, nella vôlta del piccolo passaggio alla sala del Colloquio, addirittura delizioso, un raffaellesco puro sangue, natura di artista raffaellesco, non meccanico di quell'arte. L'*Adorazione dei Maggi* e l'*Annunzio ai pastori* in quei piccoli freschi del cupolino hanno una grazia di colore, d' invenzione e di disegno che non possono sfuggire. Quando si tratta di questi minori, perchè non cercare fra essi quelli, anche se vissero lontani dal maestro, che meglio ne accolsero la parola? Ma in Paolo Finoglia, in Micco Spadaro, in Massimo Stanzioni, in Luca Giordano ed in Giuseppe Ribera, il seicento napoletano ha, in questo tempio dell'arte, i suoi più grandi rappresentanti.

Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro, non è un felice affreschista e i suoi quadri ad olio sono superiori ai suoi freschi quasi sempre molto deperiti come quelli di S. Martino, che sono molto ritoccati. Può anche non piacere, e la decorazione in cui ha messi i suoi arazzi, negli affreschi del *Coro dei conversi*, non piace. Ma ha una così larga visione del paesaggio, ha, nel rendere figure e paese, una maniera così propria e così spirituale, si è così allontanato da tutti gli altri, nella espressione di uno spirito pronto, in diretta comunicazione col vero, anche quando non ne sa rendere tutta la forza, che egli deve essere considerato come il primo paesista di una scuola veramente napoletana. È non metto in conto il tempestoso e magnifico Salvator Rosa, poi che egli ebbe maniera troppo personale e disse troppe cose del suo spirito, nei suoi paesi non imitabili, nè imitati. Egli, il Gargiulo, guardò anche e ritrasse la vita, anzi il tumultuare della vita napoletana, in modo addirittura miracoloso nei due quadri del Museo Nazionale, la *Rivoluzione di Masaniello* e la *Peste di Napoli*: ma questa chiesa non ha nulla che egua-

gli quei due capilavori, fra i quali e l'arte fiamminga di quel genere non è stato ancora istituito il confronto, che pur varrebbe la pena di fare. Da Milano giungeva a Napoli la voce e l' Arte del Caravaggio, non più che a Venezia, od a Bologna, od a Roma; ma là nascevano il Reni, Tiepolo, Dolci, il Domenichino, o Pietro da Cortona, o il Maratta, e qui Domenico Gargiulo, Aniello Falcone, Ribera, Finoglia, Giordano, Stanzioni. Ecco quel che bisognerebbe spiegare. Giuseppe Ribera, detto lo *Spagnoletto*, ha nella chiesa di S. Martino le sue maggiori tele, di cui alcune quasi del tutto ignote. Non può dire di conoscere l'opera sua chi non ha visto il suo quadro del coro, *La Comunione degli Apostoli*, il noto suo capolavoro *La deposizione della Croce*, la tela raffigurante *Il profeta Elia e i Dodici profeti* dei triangoli, miracoli dell'arte sua. *La comunione degli Apostoli* è un quadro eccezionale in tutta la produzione del Ribera. E', prima di tutto, un quadro di grandiosa composizione di figure grandi più del vero, di un colorito pieno di luce, brillante ed armonioso come quello di un veneziano. Non figure stecchite — come la storia critica da strapazzo ama solo attribuire al Ribera —, ma immagini di nobile bellezza come quella del Cristo che offre l'ostia, o di solenne gravità come quelle degli apostoli che lo circondano nel gruppo centrale, di fattura straordinaria: le mani del Cristo sono inarrivabili, viventi, divine cose. La testa di Gesù, dolce e pura, è di bellissimo effetto sull' azzurro vivo e l' argento luminoso del cielo: dall'alto guarda una nuvola di angioli di squisita fattura: in un angolo è il discepolo che tradirà, e poggia nella mano il capo, ed ha gli occhi chiusi come nel sonno, spiacente e forte persona viva. Nell' ultima e più riposta sala della chiesa, nel Tesoro, è la *Deposizione* del Cristo, come a riassumere questo mondo d'arte. Ma esso è troppo noto capolavoro perchè io o vi insista o vi descriva, mentre ignoti del tutto sono i *profeti* dei *triangoli*, nella navata della chiesa. Sono dodici tele triangolari le quali riempiono gli angoli non vasti che gli archi fanno coi pilastri salienti e la cornice che posa su di essi, e sono tredici visioni di intensa e potente vita.

Non è a dire come le grandi figure riempiano gli spazi angusti e come si adagino in essi: vi si direbbero nate ad un mo-

mento solo e come connaturate. Alcuni sono di prospetto e poggiano le teste illuminate e le vaste fronti nelle nobili mani, mentre sono intenti sui volumi squadernati; uno è tutto di fianco ed ha il mento nella mano dritta, che solleva il volto attento e chiuso al libro che gli posa dinanzi: uno indica col dito vigoroso un punto del volume; mentre la fronte si corruga; un altro, ravvolto in un manto variegato, volge tutto il viso barbato e duro a chi guarda, mentre pare che voglia col pensiero oltrepassare la parola che gli è dinanzi. Verità di atteggiamenti e di particolari, perfezione di forme e vigoria di colore, forza di espressione ed elevatezza di pensiero, contenuto profondo e sobrietà di manifestazione sono espressioni non adequate ai nobilissimi soggetti. Sono i capilavori del Ribera e fra le massime opere d' arte del '600 , che non altro ha prodotto di così intenso e completo. Dopo Michelangelo, non furono mai animate figure così grandi, nè è necessaria molta ermeneutica per comprendere ciò senza consigli ausiliatori. Paolo Finoglia, un pittore nato e cresciuto in Napoli, si ispirò al suo maestro nel dipingere i *Fondatori di ordini* delle sue lunette nella sala del Capitolo, e la maniera di lui è in esse evidente. Ma in quelle teste di santi eremiti, negli aggiustamenti di quelle ascetiche figure vi è uno spirito personale, un' anima che accetta la maniera senza prendere da altri la ispirazione, un artista che farà da sè e che in questa chiesa nella cappella di S. Martino, fra gli altri freschi minori ma potentissimi della volta, ha un'opera che è un vero miracolo dell' arte napoletana, *Il trasporto del corpo di S. Martino.* Nella verità di quelle figure e dei volti di coloro che reggono il pallio, rivolti allo spettatore ; nella magistrale sicurezza del disegno largo e vero ; nella luce che avvolge e circonda le persone; nella scelta dei tipi, dei colori, dei contrapposti è tutto l'insieme delle qualità che, un giorno, alcuni secoli dopo, distingueranno l' arte napoletana. E' in questo affresco che, nel 1600, non ha molti rivali ; è in alcune doti che rilevano alcuni pittori contemporanei o di poco posteriori, come Mattia Preti, Bartolomeo Passante, Francesco de Mura che son chiare, assai più che nel napoletano Luca Giordano, un artista personale, vario, versatile, pieno di grazia, le note dominanti dell' arte napoletana. Queste figure, quelle del gruppo dei dot-

tori, magnifico nel disuguale quadro che il De Mura ha nella sala del Capitolo, sono le annunziatrici di quello che chiamerei il secondo rinascimento napoletano. Ma un altro artista, Massimo Stanzioni, ha qui la più bella sua pagina. Sulla porta di ingresso egli ha una *Deposizione della Croce*, molto danneggiata ma da tutti guardata, e da tutti, sebbene non ne sia facile il giudizio, ripetutamente lodata, ed ha pure collaborato al passaggio nella cappella del Tesoro. Ma avete voi mai, in una cappella ombrosa di questo bel S. Martino, veduto l'altro suo quadro quasi ignoto, *S. Bruno che dà la regola ai Certosini?* Sono otto figure di monaci, di monaci anche di umili condizioni; sono otto cappe bianche; sono otto teste rase. E nel mezzo se ne leva una e fa un movimento semplice, poi che tiene nella mano un libro squadernato. Ma quali volti e quali espressioni in quelle pure fronti, in quei puri occhi, in quelle pure mani, in quei puri atteggiamenti. L'arte nuova è in queste obliate tele, messavi, tre secoli or sono, dai grandi maestri napoletani, per ignoranza o per mal volere disconosciuti. Ma noi abbiamo descritte opere d'arte di denso contenuto e di nobili forme, e non abbiam pensato che questo si chiama, nel mondo dell'arte, il '600!

*
* *

La scultura ha pochi monumenti nella chiesa di S. Martino che possano additarsi come grandi opere d'arte; essa vi compie un ufficio di pura decorazione e, per di più, un ufficio, nella decorazione, del tutto secondario. Quasi interamente trascurata nell'esame di tanta ricchezza d'architettura, di mosaici policromi di marmi e di legni, di tele e di affreschi, essa però ha qui alcune opere di notevole importanza, *degne di essere conosciute* così pei nomi dei loro scultori che son quelli dei Bernini, del Finelli, di Girolamo Santacroce, del Naccherino, come per l'intrinseco merito loro. Naturalmente, anche per la scultura si desiderano invano le opere che il monumento dovette contenere del *trecento* in cui sorse; ed io non ne ho trovato che un modestissimo ricordo in due figurine che dovettero far parte di un monumento sepolcrale o di un portale. Stavano infisse in due spigoli a capo di una scala interna del monastero,

e, tolte di là, sono ora nella raccolta dei marmi: troppo poca cosa perchè ci dicano nulla dell' arte di quel tempo nella Certosa. Anche le pietre tombali e gli altri monumenti del *quattrocento* e del *cinquecento* sono stati rimossi negli adattamenti posteriori della chiesa, come può arguirsi da quel che ne lascia intendere il d' Eugenio; ma i due rimastivi, anch' essi fuori posto, sono begli esemplari di scoltura napoletana di quei secoli XV e XVI. Il primo è il marmo di Beatrice de Ponciaco fabbricato ora nel muro di passaggio dalla cappella dell'Assunta a quella di S. Nicola; il secondo l' ornato sarcofago che Girolamo Santacroce scolpì per Carlo Gesualdo. La lapide è della prima metà del *quattrocento*. La donna è adagiata su un letto di cui non è visibile che il cuscino scolpito a grande rilievo con rabeschi di ricchissimo lavoro. Due colonnine si levano lungo il suo corpo da un lato e dall' altro con fantastici capitelli, e sorreggono un frontocino in cui è inscritto un arco acuto: e nell' arco sono degli ornati con uno stemma sotto la chiave (falce lunare), e fra l' arco e le linee del frontocino due altri stemmi Degli acroterii a rosoni coronano questa specie di nicchia o edicoletta in cui è adagiata la morta e sull' angolo del frontone è un giglio. Tutto ciò è a basso rilievo, finemente lavorato, ed imita un sepolcro quattrocentesco dell' epoca durazzesca. Consueto motivo pel resto di simili lapidi tombali. La donna ha sul capo un manto che le scende in pieghe eguali sulle spalle, e di sotto al manto circonda l'ampia fronte un pizzo fine tutto pieghettato ad onde, ed un altro è su questo. Un bianco lino stringe e nasconde il mento ed il collo, e cede in pieghe a sommo del petto, contenuto come in una guaina dalla veste che scende sino ai piedi con pieghe rigide ed eguali. Una cintura di cuoio ornata di borchiette e con una semplicissima fibbia cinge i fianchi. Le mani sono incrociate sul grembo rigidamente e una lunga fila di bottoncini chiude ai polsi le maniche: un manto, a pieghe profonde e diritte, cade dalle spalle ai piedi. Intorno, la lapide rettangolare porta scritto in caratteri franchi: HIC. IACET | CORPVS. MAGNIFICE. DOMINE. MVLIERIS. BEATRICIS. DE | PONCIACO. QVE. OBIIT | ANNO. DNI. MILESIMO. CCCCXXIII. OCTAVA. IVNII. P.ME. IND.

Il monumento di Carlo Gesualdo, unico della prima metà del

cinquecento che qui si trovi, dovette essere in una delle cappelle di S. Martino, come ricorda il D'Eugenio; ma ora è a sinistra dell'altar maggiore nella chiesetta delle donne. È una bella opera di Girolamo Santacroce che ne ha moltissime in Roma ed in Napoli, di fine gusto, di delicata esecuzione, di quella maniera un po' secca ma così vicina al vero, ingenua e gentile che fu propria al Santacroce anche più che a Giovanni Merliano da Nola. Sventuratamente il monumento non è rimasto quale il Santacroce lo aveva ideato per la chiesa di S. Martino. Ciò parmi indubitabile e parmi anche chiarissimo che tali adattamenti siano stati fatti nel trasportarlo e collocarlo nella chiesetta ove ora si trova. Uno studio delle varie parti mi ha condotto alle conclusioni che solo il basamento ed il sarcofago siano del Santacroce. Il basamento è formato da un dado rettangolare su cui son figurati ad alto rilievo due putti che additano e guardano una grande targa, contenente l'iscrizione e sostenuta per le anse da fasce che formano un ornato sobrio ed elegante, quasi rigido, sulla iscrizione. I putti hanno il capo reclinato, le pupille tinte di nero, il modellato elegante e deciso nella espressione della loro struttura, un carattere, nei piccoli menti acuti e nelle bocche un po' taglienti, tutto personale. Sul basamento, che ha una cornice molto semplice, posa il sarcofago adorno di baccellature fini e di due festoni di frutta e fiori tenuti nel mezzo da una targhetta della più grande sobrietà, ed eleganti. Su di esso e sur un lenzuolo è adagiato Carlo Gesualdo, calvo, con un bel volto emaciato ma nobile e sereno, che egli poggia sulla mano sollevata dall'elmo come sur un cuscino. È interamente vestito delle sue armi e volto tutto sul lato *destro*, verso chi guarda: sotto la maglia ha un forte contrassegno che è certo quello del male onde morì. Ora, su questo semplice e nobile monumento è un grande ovale di bardiglio circondato da una larga cornice di marmo bianco e da altra fascia anche di bardiglio a linea contorta e terminata in alto da un ampio ornato barocco. Nel mezzo dell'ovale sono a rilievo, poggiati come sur una mensola di marmo bianco, riccamente sagomata, due putti che si appoggiano ad uno stemma (leone rampante circondato da gigli) ed hanno faci capovolte nelle mani. L'arte di questi putti, il marmo e tutto l'insieme di questo aggiustamento non lascian dubbio sulle aggiunzioni, sebbene costituiscano col monumento del Santacroce

un insieme non del tutto armonico ma non però spiacente. L'iscrizione che vi si legge è questa:

KAROLO JESVALDO STRENVO EQVITI
PRIMI ORDINIS HIEROSOLYMITANO
EX PROCERVM REGNI NEAPOLITANI
VETVSTA JESVALDORVM ILLVSTRIQ
FAMILIA PLENA HONORIBVS VITA
DEFUCTO QUI MESSANAE COGNITA
OBSESSAE A TVRCIS RHODI QVO
LATVRVS OPEM NAVIGABAT DEDITIONE
NEAPOLIM REDIENS CLIMACTERICO
AN. MDXXIII EXTINCTVS EST
MAXENTIUS JESVALDVS FRATRI
AMANTISS. BENEQ. MER.

Ma anche per la scoltura, nella certosa di S. Martino non bisogna cercare che l'arte del '600 o di quegli artisti che segnano il passaggio dal '500 al '600, e anche *per la scultura queste esame non ci sarà privo* di insegnamenti d' ordine generale per la storia dell'arte, oltre che assegnerà ad alcuni artisti certamente, ad altri con molta verosimiglianza alcune delle opere loro. Frattanto è da notare che sono rappresentati nella Certosa i nomi insigni di Pietro e Lorenzo Bernini, di Michelangelo Naccherino, principe degli scultori napoletani nella seconda metà del '500 e di Giuliano Finelli, uno fra gli scolari più forti del Bernini. Un errore molto grave di Stanislao Fraschetti va subito notato. Si conserva nel museo di S. Martino, in un corridoio che mena ora alla collezione delle arti applicate alle industrie, un magnifico gruppo rappresentante la Vergine col piccolo Gesù e S. Giovanni. Esso è così evidentemente dell'arte di Pietro Bernini, che lo stesso Fraschetti è costretto a dire: « certo, quel fare contorto e secco è proprio allo scultore fiorentino e si rivede *a meraviglia* in un lavoro suo posteriore, il gruppo di Enea ed Anchise, veramente *condotto insieme col figliuolo* ». L'attribuzione, dunque, così precisa a Pietro ed a Lorenzo Bernini trova un perfetto riscontro nella maniera di quell'artista che ha una caratteristica specialissima, quel tagliente modo di drappeggiare così che le

pieghe paion di grossa seta e una durezza contorta che non è del tutto sgraziata. Ma, poi che un documento parla di una Vergine lavorata per la certosa di S. Martino da uno scultore a nome Antonio Perasco, il Fraschetti non esita ad attribuirgli questo gruppo e il ragionamento è questo: La maniera è dunque *a meraviglia* quella di Pietro Bernini, anzi di Pietro Bernini aiutato dal figliuolo. « Ma nell' archivio del monastero di S. Martino esiste un documento che rivela come uno scultore a nome Antonio Perasco lavorasse a punto, nell' epoca in cui Pietro era in Napoli, una Madonna di marmo pel monastero medesimo. Ora, come non si può immaginare che in S. Martino si dessero nel tempo stesso due allegazioni di un lavoro medesimo, e come d'altronde non si ha memoria di un'altra Vergine di marmo nell' eremo napolitano, così si può stabilire che nel documento accennato si parli esclusivamente dell' opera attribuita all' artista fiorentino ». *La premessa è errata; il dato di fatto è errato*; ed è, quindi, errato tutto il ragionamento. Dai documenti risulta invece precisamente il contrario. Oltre quello del Faraglia che attribuisce una Vergine della Certosa al Perasco, un altro documento è noto in cui la vedova di Michelangelo Naccherino, Lelia Vitale, insieme con suo fratello Francesco vendono al monastero di S. Martino, oltre un Cristo di marmo della resurrezione, un gruppo similmente di marmi che fanno tre statue. L' identificazione con la Vergine, il piccolo Gesù e il S. Giovanni è, per questo documento, chiarissima; ma un altro ne ho io trovato tra le carte dei Monasteri soppressi (Arch. di Stato, vol. 2154) che toglie ogni dubbio, se potesse osservare alcuno: « In detto apprezzo dell'anno 1864 », così si dice nella bozza da me trovata, « si apprezza un gruppo di tre figure per ducati 808 (fol. 151), quello visto et considerato da noi », sono gli apprezzatori che parlano, « non è opera del Cavaliero. Et di più portano li P.dri una scrittura da chi l'hanno comprata che si chiama Lelia Vitale », e vi si aggiunge che anche il piedestallo è vecchio. Il gruppo proviene dunque dallo studio del Naccherino e da casa Vitale, che fu di architetti e di scultori.

E non ha nulla a vedere con la Madonna del Perasco, poi che non è esatto che il monastero non abbia un' altra Vergine col bambino e che di essa non si trovi traccia, essendo a vista

di tutti la bella Madonna col putto che adorna il centro d' un dei lati del chiostro, quello di oriente. Ma quella Madonna nè può essere del Naccherino, nè del Vitale, nè del Finelli che fu imparentato ed essi. Nessuna meraviglia, invece, che nello studio del Vitale o del Naccherino che collaborò con Pietro Bernini ad un'opera come quella della fontana di Piazza del Popolo si rinvenga un' altra opera dell' amico scultore, di cui ha la così chiara impronta. È un po' contorta e la fattura è rigida e tagliente; ma la grandiosità dell'insieme, l'espressione del bel volto della Vergine e dei putti ne fanno una notevole opera del padre del grande scultore, che venne qui di buon'ora e vi apprese quel fare onde così gran fortuna dovevagli venire in Roma. Ma alcune altre opere ci richiamano ancora a questa famiglia di artisti. Il documento pubblicato dal Faraglia e da noi riferito alla Madonna del Bernini fa parola, oltre che del gruppo di tre statue, di «un Cristo di marmo della resurretione e due figure abbuzzate di marmi », venduti con lo stesso atto ai Padri di S. Martino. Il *Cristo risorto* è del cornicione del chiostro, nel centro del lato di occidente. Ha il bel volto caratteristico che il Naccherino diede alle sue rappresentazioni di Gesù; leva in alto la mano dritta tendendo il dito al cielo; ed il corpo ne è puro e gentile, ben modellato e fine. Ma quali furono le altre « due figure abbuzzate di marmi ? ». Una è certamente quella del *S. Giovanni Battista*. È nel centro del lato meridionale del chiostro e, sebbene non compiuta dallo scultore, mostra tutto il suo fare, ed il volto così simile a quello di Gesù, e quel trattamento dei capelli così caratteristico a tali sculture del Naccherino. L'altra è forse il *S. Martino*, dal ricco manto a grandi pieghe e dalla barba fluente. Poche opere lo scultore fiorentino ha in Napoli ed altrove che valgano questo Gesù risorto della Certosa. Alunno del Giambologna, vissuto quando l'arte della scultura aveva qui rappresentanti come Pietro Bernini, egli ebbe, invece, un fare semplice, sincero, elegante, una squisita delicatezza di fattura, una ricercata purità di linee, un sentimento non profondo ma gentile. Merliano da Nola e Girolamo Santacroce gli erano stati maestri anche più che Giambologna o il secolo in cui visse; ed egli fu, nella scultura, così seicentista come Stanzioni nella pittura. Non ebbe del pittore napoletano la profonda idealità del vero; ma cercò con gusto

educato e fine una sua via, come la Vergine di Castrorcale, il Crocifisso di S. Carlo all'Arena, la Pietà nel cortile del Banco e questo Gesù della Certosa mostrano con evidenza. Del *Finelli*, uno scultore nato in Carrara ma vissuto gran parte della sua vita in Napoli e venuto qui fanciullo presso suo zio Vitale, è senza dubbio la statua rappresentante la Purità, in una nicchia del coro.

Anche Giuliano Finelli visse nel seicento, anzi accanto a Bernini, e fra i suoi cari discepoli. Ma il dolce artista, a Roma come a Napoli, sentì il bisogno di esprimere forme semplici, e contenne il suo spirito in un ideale di arte corretta, piena di certa signorile dignità e distinzione. Questa Purità che leva gli occhi in alto ed ha i capelli redimiti di fiori, e si avvolge nel manto che la covre sino ai piedi con partito di pieghe solenne e semplice come di scalpello romano, ne è una prova notevole ed un'opera d'arte fra le più interessanti di quello scultore, che ebbe madre, parenti, casa, scuola in Napoli e alla maniera del Naccherino cercò un' ispirazione più conforme alla sua natura. Il resto delle sculture, tranne l'altra del coro, attribuita a Pietro Bernini e rappresentante l' Obbedienza, non valgono certo gran cosa. Se ne salva pel *settecento* Giuseppe Sammartino che non pare vi abbia altra opera se non quella dei putti che sono nei medaglioni delle cappelle di S. Martino e dell'Assunta, felicissimi per grazia d'insieme e delicata morbidezza di modellato. Tutte le altre di Lorenzo e Domenicantonio Vaccaro, del De Cuccinis romano e del Battiglieri napoletano, sono mediocrissime opere; ma stanno nella decorazione al loro posto senza richiamar l' attenzione e senza disturbare, che è, del resto, il segreto di tutta quest' arte raccolta in S. Martino. La scultura non vi prenda il sopravvento e non appaia la pittura o la colorazione ricchissima dei marmi. Se l'attenzione vostra non fosse richiamata da altri, voi non guardereste neppure qual vasto tappeto a disegni così svariati e chiari che è il pavimento della chiesa fatto di marmi contesti, tanto ne è modesta, uniforme, calma l' intonazione generale; nè il lavoro della magnifica balaustra. Ma poi l'occhio segue ogni particolare. Il marmo tempestato di lapislazzuli e fasciato di alabastro si spiega come un merletto di finissimo trapunto a formar un balaustra dell' altar maggiore; i riquadri di verde antico, di gialletto, di marmi

dalle cento tinte or gravi or tenere cingono le cornici dove linee e colori e disegni d' ornato sono della più singolare maestria, del gusto più sicuro e squisito; gli altari mostrano i loro paliotti a mosaici di chiare tinte sfumanti ingemmati di pietre preziose, agate od ametiste; e la sapienza di un tale insieme di decorazione e di arte riempie di sorpresa e di ammirazione dopo, come, a prima vista, di una non disturbata meraviglia. Tale è il '600 nella chiesa e nella certosa di S. Martino *supra Neapolim*.

APPENDICE I.

I lavori di rinnovazione della chiesa incominciano avanti il 1591. L'architetto è G. Antonio Dosio. Gli segue G. Iacopo Conforto.

Protocollo di notar Aniello Rosanova, 1590-91-92, p. 226.

Conventio et promissio patris don Iustino de Urso per mons. S.ti Martini.

Die septimo mensis Iunii 4.e ind.is 1591 Neap. mastro Raymo Bregantino, Felice de Felice et Fabritio de Guido de Carrara magistri marmorari.... in solidum.... atque R. Padre don Iustino de Urso de Neap. *Promettono* consignare dicto monasterio Sancti Martini tutte le marmore seranno nicessarie per la ecclesia di detto monasterio..... et quelle lavorare di loro lavoro a sodisfatione del molto R.o p.re Priore del detto monasterio et del.... Gio. Antonio Dosio architetto in detto monasterio atque si debiano assettare et ponere a spese di detto monasterio et quanto prima si potranno finire non levando mani da detto lavoro per nissuna causa et questo per prezzo *convenuto*: il scorniciato a ragione di carlini sette il palmo etc. etc. Et de più ditti mastri declarano avere receputo da detto monastero in diverse partite insino a questo dì d.ti novecento cinquantaotto tarì quattro e gr. tre per polize etc.... quali detti mastri in solidum promettono di computarli al prezzo di detta opera de marmo lavorato per loro promesso consignare ut s.a e che si abia a fare

bono a detti mastri tutto il lavoro di marmo per loro fatto nella sacrestia, cioè nel altare, li dui piedestalle con le base de marmo stano sotto le colonne de stucho a scalpello de marmo et similemente li doi altari fora la chiesa a l'atrio comp.so piedistalli et ornamenti et così anco la manefattura de sette porte et due fenestre grande et un'altra piccola fatte nella cella del dicto P. Priore de pietre de massa etc. e si pagano per conto loro a Cesare Bascape milanese marmoraro d.i centosettantanove per tante marmore vendute a detti mastri etc.

APPENDICE II.

I LAVORI DEL CHIOSTRO DAL 1623 AL 1631. CONTRATTO FRA D. PETRO ODORISIO E COSMO FANSAGO SCULTORE E NICOLA BOTTO SCARPELLINO. IL DISEGNO È STABILITO DA AMBEDUE LE PARTI. L'ARCHITETTO DEL MONASTERO È G. IACOPO CONFORTO.

I.

Protocollo di NOTAR FRANCESCO POSITANO, 1623, p. 323

Conventio et promissio inter Sacrum Monasterum S.ti Martini et Cosmum Fansago et Nicolaum Botti die 6 7bris 1632.

Die sexto m.s septembris 7.e ind.s 1523 tra D. Petro Odorisio Priore etc. etc. « Cosmo Fansago de Bergamo scultore et Nicolao Botti de Carrara scarpellino sociis ad *ur*. Neapolim commorantibus ».

Imp.is detti Cosmo et Nicola et ciascuno di loro in solidum ut s.a s'obligano et promettono finire d.o claustro frà il ter.ne di trè anni numerandi dalli quindici del presente mese di settembre 1623 avanti conforme al disegno stabilito per esse parti: qual disegno s'haverà da sottoscrivere dall'una et l'altra parte fra otto giorni da hoggi, et affinchè detta opera se continui senza esser tralasciata do Cosmo promette ponere d.i duecento de suoi proprii dinari per compra di marmi nella prima barca che verrà carica et quelli lavorare et far lavorare in d. Claustro et fatto che sarà il primo arco si haverà da misurare, et il d. Monasterio si debba tenere in mano tanta manifattura quanto

ascenderà alla summa de d.ti duecento, et fatto detto primo arco il d. Monasterio pagherà a d.o Cosmo li detti d.i duecento che lui haverà sborzato per compra di detti marmi. Ben vero, d.o Monasterio si tenerà in mano tanta manifattura di d. p.mo arco, che importerà la summa di d.i ducento, et così sempre continuerà sin che sarà intieramente finito d.o Claustro di tenersi in mano d.o Monasterio la manifattura che importarà la summa di detti d.i duecento.

2. Detti Cosmo et Nicola et ciascuno di loro in solidum ut s.a s'obligano et promettono di dare al d.o Monasterio tutti li marmi che saranno necessari per l' opera di d. Claustro sopra il Molo di questa fidelissima città di Napoli condotti a spese d'essi etc. etc. etc.

3. Che d.o Monasterio sia obligato.... di pagare a d.o Cosmo il prezzo delli marmi che farà venire per l' opera di d.o Claustro, quali consignerà sopra il molo.... e di fare condurre a sue spese detti marmi dal d.o molo di Napoli insino dentro il cortiglio di d.o Monasterio dove si haveranno da lavorare.

4. Che tutti li marmi lavorati et corniciati cosi dritti come storti s' abbiano da pagare a d.o Cosmo a grana trenta il palmo, inclusa la secatura in d.a misura etc.

5. Che il Cornicione et Cimasa di sopra s'habbia da misurare primo il scorniciato quale s'abbia da pagare a rag:ne di carl.ni tre il palmo et il piano del Cornicione che non sarà scorniciato si habbia da pagare a grana ventidue e mezzo il palmo.

6. Che le colonne che s'haveranno da ponere in d.o Claustro debbono essere di palmi undici e mezzo di lunghezza et la grossezza di palmo uno et oncie nove et si debbiano misurare alli due terzi nella parte di sopra et quelle colonne che si trovaranno de una oncia e mezza di più d' un palmo et nove oncie se li faccia buono a detto Cosmo.

7. Che detti Cosmo et Nicola, et ciascuno di loro in solidum ut s.a siano obligati come promettono fare l' archi di quattro pezzi con la sua cartellina in mezzo et tutti detti quattro pezzi debbiano essere d'una medisma misura; oltre d.a cartellina.

8. Che detti Cosmo et Nicola et ciascuno di loro in solidum ut s.a siano obbligati come promettono far venire un pezzo di marmo sano quatro, dal quale si possano cavare tre pezzi torti quali haveranno da servire per gli archetti sopradetti etc. etc.

9. Che detti Cosmo et Nicola et ciascuno di loro in solidum ut s.a siano obligati fare tutto d'un pezzo quello che và sopra il Capitello domandato il trino, da quale si piglia la volta de due archi.

Seguono patti per la buona esecuzione non importanti.

14. Che il d.o Monasterio sia obligato ad ogni richiesta di detti Cosmo et Nicola darli calce, ferri et fune quali haveranno da servire per l'opera di detto Claustro solamente.

Altri capi pei ferri, i pagamenti agli operai, la continuità dell'opera.

19. Che mancando d.o Cosma et Nicola di continuare il lavoro di d.o Claustro et quello perfectionare per il d.o tempo di tre anni nel modo come di s.a. In tal caso sia lecito al Monasterio senz' altra richiesta pigliare altri maestri per far finire d.a opera a tutti danni spese et interessi di detti Cosmo et Nicola et di ciascuno di loro in solido, delli quali danni, spese et interessi siano tenuti come promettono starne alla semplice parola delli R.di P.ri di d.o Monasterio.... senz'altra prova etc.

20. Di più detti R.di P.dri, Cosmo et Nicola dichiarano che non ostante esso Nicola in solidum con d.o Cosmo si sia obligato a benef.o di d.o Sacro Mon.rio fare il sodetto Claustro nel modo ut s.a nulla di meno il capo della sudetta opera è il d.o Cosmo.

Sottoscrivono il priore, il vicario e i monaci « in pectore more religioso ». Cosmas et Nicolaus, tactis scripturis, unde etc.

Iudex Francisco Vitaliano de Reapoli regio ad contractos, Belisario Corenzio, Roderico Miranda, hispano, Iacinto de Angelo, Clemente Basile et Gaspare Tomei lucchese.

II.

Monasteri soppressi, 2154

1. *A dì 8 di gennaio 1628.*

Al Sig.r Cav. Cosimo Fanzago nostro *partitario delli lavori di marmi per servizio del Clausiro* del nostro Monasterio et per lui a M.ro Andrea Lazzaro suo complimentario.

2. *A 16 di Xbre 1625.*

Il Sig.r Cosimo Fanzago e Nicola Botti hanno fatto un reas-

sunto di tutto il lavoro e vendita de marmi con misura fatta dal I. Gio. Giacomo di Conforto *architetto* di S.to Martino a quel tempo *con li prezzi fatti dal d.o architetto* come appare nel libro del d.o Procu.re etc.

APPENDICE III.

PARTITA SALDATA COL CAV. FANZAGO IL 1621 A 28 MARZO E ISTRUMENTO FRA IL MONASTERO DI S. MARTINO E DETTO CAVALIERE DELL' ANNO 1656.

Partita saldata il 1651 a 28 marzo, venerdi.

Al Monastero di S. Martino seicento trenta trè $1/_3$ e per esso con polizza di D. Macario Monno Priore di d.o Monast.o e per esso al cav.r Cosmo Fanzago à compim.to de d.ti tredici milia seicento, e tre, t.i tre, attiso l'altri d.ti 13403.3 l'have ricevuti in più volte di contanti e per tutto li 20 di febraro pass.to 1631 quali d.ti 13603.3 se li pagano, cioè d.ti 6664.2.10 per la fattura del lavoro, e ponitura in opera del suo nuovo Claustro, misurato di esperti eletti da tutte due le parti. L' opere fatte, e misura alla ragg.e convenuta, e stabilita nell' Instr.o se ne stipulò l'anni passati, cioè il lavoro scorniciato importante palmi 21.128 e onze quattro a rag.e di gr. 30 il palmo, et il Lavoro piano sopra il cornicione importante palmi 1449 et onze 10 à grana 22 $1/_2$ il palmo, d.ti 240 per fattura delli riscontri intagliati in contro le colonne, che sono n. 60 a d.ti 4 l'una = 56.2, per le borutte picciole intagliate nelli posamenti dell'Arco di dentro e di fuori, che sono n.o 1881 a carùi 3 l' una = 270 per le menzole intagliate nelli serragli dell' archi di n.o 60 a rag.e d.ti 4.2.10 l'una, = d.ti 252, per li fiori di pardiglio commessi nelli piedi dell' archi sopra li capitelli, e l' altri sopra li serragli dell' archi che sono n.o 120 à car.ni 21 l' uno. d.ti 56 per le borghie commesse nel fregio di pardiglio n.o 56 a car.ni 10 l'una. d.ti 128, per li vasi sopra il cornicione n. 32 a d.ti 4 l'una. d.ti 100 per le due basi o posamenti l'uno sotto la statua grande di n.ro sig.re resuscitato e l' altro sotto la statua della Madonna Santiss.a. d.ti 240, per l'altri 6 posamenti delle sei altre statue poste tutte sopra il cornicione del d.o Claustro

a d.ti 40 l'uno. d.ti 20(0), per otto cautara con le pietre pertusate poste sopra l'astreco del d.o Claustro per dove và l'acqua alla Cisterna. d.i 3000, per le sette porte grande fatte nell' angoli del d.o Claustro senza le mezze statue, che verranno nelli nicchi. d.ti 16, per li 4 strafuri nelli portilli della Cisterna nuova. d.ti 40, per due fonti di acqua santa di marmo pardiglio poste nello cap.lo delli Monaci. d.ti 24, per la fonte di pardiglio fatta nel Refettorio. d.ti 200, per li 4 vasi con lo zoccole posti sopra li frontispitij delle due cappelle vicino l'altare mag.re, e di dui cartilloni con le croci in mezzo di d.i frontispitij e cartille vicino alli Cartilloni tutti commessi. d.ti 35, per havere ritagiiate le punte dell' Altre 7 poste nelli pavimenti del Cap.lo e Colloquio e aggiustatile, e ritoccatile in opra. d.ti 100, per fattura di diversi residij fatti per casa apprezzati per d.ti 123.2.10 e pagatine solam.e s. d.ti 100. d.ti 308.4.5, pei diversi lavori scorniciati fatti per casa, inclusive la porta grande quando si sale al Colloquio, e le finestre con le Cancellate vicino la porta del P. Priore misurato pel palmi 617 ed once 82 à car.ni cinque il palmo. d.ti 77.3.2, per fattura di diversi lavori piani fatti per Casa misurati per palmi 334, et onze 82 a gr. 22 il palmo. d.ti 68.1.7 t., per tutte le liste di pardiglio fatte nel pavimento del Cap.lo, e Colloquio, et in altre parti misurate pel palmi 147 et onze sei à car.ni 4 ½ il palmo. d.ti 83.2.16, per tutto il lavoro scorniciato fatto et posto in opera nelle due cappelle vicino l'Altare mag.re e che sono palmi 128 a car.ni 6 il palmo. d.ti 270.2 per fattura delli 16 portille poste e da ponerse in opera nelle due cappelle vicino l' Altare mag.re e nelle due altre in mezzo la Chiesa misurate per palmi 416 e car.ni 62 il palmo. d.ti 446.3, per tutti li lavori de quadri de miaco posti e da ponersi in quattro cappelle, cioè due in mezzo la Chiesa, misurata per palmi 406 à car.ni 11 il palmo d.ti 92, per quattro boffettini senza li piedi, per d.e due cappelle vicino l'Altare mag.re così apprezzate, d.ti 15, per dui risaldi fatti sopra li membretti di d.e due cappelle, che mancavano. d.ti 8, per 16 cartelline intagliate, che mancavano nelli lati delli quadroni di mischi di d.e due Cappelle finite, e d.ti 800 per trè statue fatte intiere e poste sop.a il cornicione del Claustro, cioè S. Bruno, S. Martino, e S. Pietro, e trè altre finite, ch' erano abbozzate, cioè N.o Sig.re resuscitato, S. Gio.

Batt.a e S. Paolo, et un'altra di S. Lucia, che l'have polita, e fattoce una mano, come il tutto appare dell'apprezzo, e misura fatta per com.ni esperti moderata in alcune cose, et altro levatole in tutto di consenso di d.o Cav.r Cosmo, restando intieram.e sodisfatto di quanto potisse pretendere per li lavori mentionati in d.a poliza, et altri non nominati fatto sino à 2 del p.nte, eccetto l' opere del Cimiterio, pavim.to del Claustro, e quella parte del lavoro fatto nelle due Cappelle di mezzo della Chiesa non nominato in d.a polizza e per esso à Giuseppe Mozzillo per altrettanti sc.ti 333.3.

Noi Governatori del Banco di S. Iacovo e Vittoria facciamo fede etc.

La copia è del 28 di settembre 1655.

Dopo del qual tempo il d.o Cav.r Cosmo ha fatto similm.e per servitio di d.o Monasterio l'infra altre opere, e lavori, cioè conf.e hoggi si ritrova, il lavoro della nave della Chiesa, conf.e al p.nte si ritrova, la cappella di S. Bruno, il pavim.to delle camere del P. Visit.re con finestre e con porte di pietre di massa, il pavim.to delle 4.tro navi del nuovo Claustro, il pavimento della Cappella di S. Martino, il lavamano del Choro de frati, l'Arco della Sacristia, la porta del Capitolo, la porta della Maddalena, la grada dell'Altar Mag.re del Choro, la porta di marmo del P. Vis.re, che và alla parte dì fuori, il nicchio del Choro, il pavim.to del tisoro, il pavim.to del Choro, li sei piedi delli tavolini, le spallere dell'atrio della Chiesa, il cartillone del Pozzo delta porta di mezzo, il pavimento sopra la grada del Capitolo, li lavori fatti nella Chiesa di fuora delle Donne, cento venti rose fatte da d.o Cav.r Cosimo, parte di esse poste nèl nuovo pavim.to della Chiesa, le cinque statue sopra le porte nel nuovo Claustro, quali opere e lavori come di sopra fatti sono stati tra esse parti valutati d.ti quarant'uno milla e cinquanta quattro, come appare dalla lista firmata di propria mano di d.o P.re Priore e Cv.r Cosimo, quale si unisce originalmente nel p.nte contratto ed è del tenor sequente v.l.

Segue la nota, poi la nota dei diversi pagamenti per 42,234,415, la differenza si computa a conto del Fansago.

Si dichiara di più che oltre li sud.ti D.ti 42,234 t.ri J,15 discritti nell'inserto bilancio d.o Cav.r Cosmo ricevì in tempo della pr.ta fabrica del d.o R.mo P.re Vis.re D. Andrea Cancelliero

d.ti settecento in conto de quali esso Cav.r Cosmo consignò a d.o Real Monast.o due giarre di fiori di ricami, uno quadro della negation di Pietro di mano de Caravaggio, quale stà hoggi posto sopra la porta della Sacristia, e dui altri quadri di mano del Rivera, quali due quadri del Rivera si restituirono ad esso Cav.r Cosmo, di modo che d.o Real Monast.o per saldo di dtti settecento resta creditore di d.o Cav.r Cosmo in d.ti quattrocento così d'accordo frà esse parti.

Di più d.o Cav.r Cosmo oltre la pr.ta quantità hà similm.e ricevuto dal d.o Real Monasterio altri d.ti 150 per lo banco del Spirito Santo in conto di d.ti lavori, quale somma etc. etc.

In oltre si dichiara che d.o Cav.r Cosmo hà ricevuto dal d.o Reat Monast.o libre 36 di lapis lazuli quali hà da restituire ò nel med.o lapis lazoli à lui consignato, ò vero pagarli il prezzo à quella media rag.e che d.o Mon.io l' ho comprato , essendosi così esso Cav.r Cosmo obligato, come per sua ricevuta appare, e come che nel sud.o saldo fatto dell' anno 1631 frà l'altro vi fu incluso, e rimase à carico di d.o Cav.r Cosmo di far le portille delle Cappelle della Chiesa di Marmi scornieiati , conf.e quelli che sono nelle Cappelle di S. Martino, et della Madonna, come appare nella praeinserta partita, perciò si dichiara che del prezzo di d.e portille d.o Cav.r Cosmo ne resta debitore al d.o Monast.o, e cosi anco in tutte quelle altre opere incluse in d.a partita quali non si trovassero sin hoggi perfettionate , ò pure essendono fatte fossero state pagate dal d.o Monast.o dopo d. saldo dell'anno 1651.

Si dichiara ancora che quando saranno finite le statue di S. Geronimo e di S. Gio. Batta , havendo esso Cav.r Cosmo l'incombenza di ritoccarli dovrà conseguire per l'intiero prezzo di d.o lavoro d.ti 300.

Similm.te si dichiara che d.o Cav.r Cosmo resta creditore di d.o Real Monaster.o in d.ti centododici e t.ri 3 per complim.ti delli stucchi della Cappella di S. Gennaro.